

El Salmón

Revista de Poesía

ARTEFACTOS

La palabra hecha materia por Martha Durán ▪ **Trans-verbales: el azar y el absoluto** por Oscar Rodríguez Ortiz ▪ **Dossier poético** con textos de Ramón Ordaz, Julio Miranda, Juan Calzadilla, Andrés Eloy Blanco, Elmer Szabó, Carlos Contramaestre, Lino Cervantes, Gilberto Ríos, Ludovico Silva, Rafael Cadenas, Dámaso Ogaz, Darío Lancini, Gustavo Pereira, Andrés Athilano, Ángel Mila, Rafael José Muñoz, Salustio González Rincones y Alfredo Silva Estrada ▪ **Poesía inédita** fragmentos de Logodédalo de Darío Lancini ▪ **El Alevín** con Elizaria Flores

[Año 1 - No 3]

El Salmón

Revista de Poesía

El Salmón - Revista de Poesía ▪ Año I No. 3 ▪ Septiembre - Diciembre 2008

Editores Santiago Acosta y Willy McKey **Colaboran en esta edición** Martha Durán, Luis Moreno Villamediana, Natasha Tiniacos **Agradecimientos** Darío Lancini, Antonieta Madrid, Oscar Rodríguez Ortiz, Pausides González, Gabriela Kizer, Rafael Castillo Zapata, José Emilio Pacheco, Nelson Rivera, Miguel Guédez, Elizaria Flores, Katyna Henríquez Consalvi, Aixa Sánchez, Blanca Strepponi, Vicente Lecuna, Gina Saraceni, Gonzalo Fragui, Simón González, Claudia Barroeta Celis, Miguel Ángel Zapata, *Hofstra Hispanic Review*, Javier Aizpúrua, Banesco ▪ **Impresión** Gráficas León [500 ejemplares] ▪

Depósito legal pp200802DC2772 ▪ ISSN 1856-853x

Contacto elsalmonrdp@gmail.com ▪ http://revistadepoesiaelsalmon.blogspot.com

Caracas ▪ Venezuela

En el siguiente ensayo Martha Durán se interroga sobre las dinámicas de los *Grafopoemas* de Ramón Ordaz, haciéndose espectadora que increpa, duda y revisita las dimensiones de la obra hasta percibirla con su peso visual: un cuerpo leído en imagen

La palabra hecha materia

POR MARTHA DURÁN

Escribo con palabras que tienen sombra pero no dan sombra / apenas empiezo esta página la va quemando el insomnio / no las palabras sino lo que consuman es lo que va ocupando la realidad— / el lugar sin lugar / la agonía el juego la ilusión de estar en el mundo

Guillermo Sucre. *La vastedad* (1988)

Empecemos por establecer los límites de estos apuntes: ya no la lectura lineal del poema, la puntuación o el espacio en blanco que indiquen las pausas o la cadencia; ya no la estructura determinante del verso como andamio del poema; ya no la uniformidad verbal donde todas las palabras tienen el mismo piso y el mismo techo, la misma forma aunque no necesariamente el mismo peso. Esos elementos pueden hablar de los *Grafopoemas* de Ramón Ordaz (creados en 1988 y publicados en 1992) y hasta de algunos experimentos de Huidobro, Paz, Apollinare, Gustavo Vega, Franklin Fernández, Lubio Cardozo o Juan Calzadilla, ¿pero qué representa retomar todos estos rasgos y asumirlos en 1988, tantos años después de las vanguardias? ¿Acaso se puede pensar que la valoración de un poema debe estar relacionada con aquellas ideas de innovación y originalidad que, como lo demostraron las mismas vanguardias, resultan sesgadas o cuestionables? Se dice "nada hay de nuevo en el mundo", y resulta que cada nueva línea que se traza desde manos distintas (aunque sea la misma línea) es ya una válida y sorprendente innovación.

Los mismos grafopoemas se cansan de decir que su peso está en lo visual. Sería absurdo obviar la pulsión plástica que se intuye en estos experimentos de Ordaz, como también lo sería hacer caso omiso de los significados presentes detrás de cada torsión, color, tamaño o forma de las palabras usadas en ellos. ¿No es la palabra, al fin y al cabo, la suma de su significante y su significado? Pero digo que el mismo poema hace casi impenetrable una mirada lectora que

vaya más allá de los juegos visuales. Sé que este criterio es peligrosamente subjetivo, pero ¿acaso esto es diferente para los demás lectores? El problema está en ese punto intermedio donde lo gráfico y lo verbal coexisten para crear un sistema propio de lenguaje, de significación; esa especie de limbo donde se encuentran estas experimentaciones. Se trabaja quizá en los márgenes, en los bordes de ambos lenguajes, donde ni la imagen ni la palabra llegan a desplegarse de manera completa o independiente. Se sirven como soporte una a la otra, se complementan; no se puede prescindir de ninguna de ellas en el sistema que han creado.

Por lo general, los nuevos significados y correspondencias que se van sumando con cada lectura de un poema provienen de la palabra misma en su contexto y el uso que se haya hecho de ella. Pero en los grafopoemas las palabras se contagian del lenguaje gráfico, descubren su corporeidad más allá del sentido, diciendo que también a partir del significante el sentido puede manifestarse, reforzarse o inferirse. Ellas reclaman su presencia física en el espacio de la página; no se mantienen uniformes o indiferentes frente al poder de la imagen, no compiten con el lenguaje gráfico sino que asumen parte de éste para ampliar sus maneras de significar. Por eso una primera mirada no basta. No se lee en ese primer acercamiento; se observa. Digamos entonces que la palabra no se perturba ni se intimida ante la fuerza de las imágenes, sino que —por el contrario— sin dejar de ser palabra, se comporta plásticamente para construir un sistema dinámico de significación.

En estos poemas de Ordaz el peso de las palabras está en las alteraciones que sufren sus formas. Es una condición que puede verse en el grosor o en la delgadez, en el tamaño, en los bordes, en sus colores o deformaciones. La palabra hecha materia, objeto maleable que dice no sólo su significado sino también su significante. Todos estos rasgos contribuyen a crear esa sensación de simultaneidad que posee la propuesta del autor, una simultaneidad propia del lenguaje visual que se logra trastocando el ojo del lector-espectador, desorientándolo. De ahí la necesidad de ver una y otra vez cada uno de los grafopoemas, la insistencia del ojo, su terquedad de volver a ellos por exigencia de la obra misma. Juego con el ojo del espectador en el sistema "caótico" que presenta. Pero en ese supuesto desorden está sugerida —quizá obligada— una guía, un manual de lectura

«...la palabra se comporta plásticamente para construir un sistema dinámico de significación »

Ante los grafopoemas, el lector es conducido a realizar un recorrido específico. La elección no es, como puede pensarse, completamente libre, pues el comportamiento de la mirada frente a estos poemas se acerca más al de una mirada plástica que al de una mirada lectora. Un vistazo panorámico inaugura el recorrido. Luego el ojo se detiene sin orden alguno en aquellas palabras o versos que ha privilegiado el autor a partir del uso del color, las variaciones del tamaño y otros mecanismos que llaman la atención del ojo. Pero, antes de esto, las imágenes parecen tener prioridad. Luego se leen las frases, los versos o las palabras sueltas; después se trata de leer de manera tradicional (obviando las imágenes) para intentar entender el poema; y finalmente, se intenta establecer una relación entre las imágenes y las palabras (correspondencia), para llegar al contenido general.

En los grafopoemas la palabra dice de muchas maneras. En "Carnaval…", por ejemplo, "entre las" se encuentra literalmente encerrado entre las eses de la palabra "sábanas". La letra "s" se alarga, se hace más grande, para llegar a ser parte también del verso anterior ("entre las"). Así, estas eses hacen las veces de paréntesis que dejan precisamente entre ellas a las palabras "entre las". Se distinguen a su vez estos dos versos como una construcción menor dentro de la construcción total del grafopoema, pues su color azul señala de manera implícita su necesidad de separarse o, mejor dicho, de diferenciarse del todo del que forma parte. Los juegos tipográficos, de tamaño y de color, que son privilegiados por nuestra atención, crean la sensación de una escritura de collage. Otro ejemplo de ellos lo tenemos en "La palabra…", donde la frase "más allá del espejo" se repite precisamente a manera de espejo, invertida, tal como sería su reflejo. Los ejemplos abundan, los juegos son muchos y de diferentes formas.

Pero también, más allá de la forma como juego, hay un discurso poético y gráfico que plantea temáticas recurrentes relacionadas con el abuso de la imagen en la sociedad. Paradójicamente, los grafopoemas, poemas donde lo visual es primordial, plantean una crítica a la sociedad de consumo donde la imagen gobierna por encima de todo. "Aló París…" parece más la publicidad de una agencia de viajes que un experimento poético. Ambos discursos, el visual y el verbal, se presentan como anuncios publicitarios. Y, en general, las imágenes usadas en los grafopoemas, propias del arte pop, anuncian —denuncian— la cosificación de todos los valores para transformarlos en objetos de consumo. Y así el poema se vuelve un objeto que puede ocupar un espacio en una pared, un objeto que puede ser expuesto como un "cuadro", creando así una paradoja donde el medio para expresar la crítica es igual al objeto-situación cuestionado. Así, la misma estructura de los grafopoemas enuncia ya una metáfora.

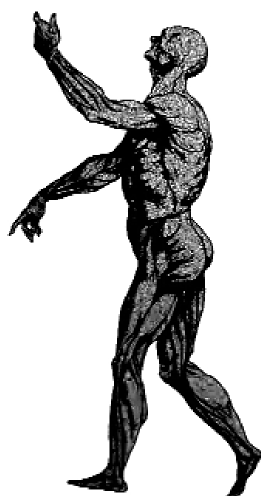
Recordemos que Ordaz es ante todo poeta, que esta experimentación no lo redime de esa condición donde se privilegia la palabra. Si los grafopoemas son como son, y son además un "experimento" y un caso único dentro de su carrera literaria, es evidente que para el poeta la palabra es y sigue siendo, por encima de todo, la materia esencial del poema. El poema debería ser —por arriesgarnos a decirlo— lo que se teje con la palabra en la mente de Ramón Ordaz. Recordemos a Guillermo Sucre: "lo indudable para el escritor es que la verdadera realidad con que se enfrenta es la realidad del lenguaje" (*La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Ávila, 1975. p. 255) y "Ya es bueno decirlo: el mundo no es sólo realidad sino también experiencia. Y la experiencia del poeta es sobre todo verbal" (p. 22).

Pero —despojados de esa reverencia a lo verbal y al poema como experiencia sonora— estos poemas de Ordaz fueron hechos para ser vistos y no escuchados, su misma estructura prohíbe la declamación. Lo sonoro, elemento esencial de la poesía, se asoma apenas, pasando a un segundo plano, casi diluyéndose en el contexto del grafopoema. La palabra es más bien cincelada, tallada. La palabra, materia imprescindible del poema, es tratada precisamente desde esa materialidad que permite que ésta pueda deformarse, transformarse, estirarse, pintarse, ganar espesor (densidad) o liviandad, hacerse un relieve (una palabra que dé sombra) o, finalmente, aplastarse contra el espacio plano de la página. ❧

NUESTRO

SOL

EL ODIO DE JOB



HACIA
EL ESPACIO

IRA

Luz insomne

SIN RECITAL
DE DESPEDIDA

al Esequibo
de mi origen

RESPLANDECE
inédita

La Aurora

LA PAGINA

QUIEN QUIERE
JUGAR CONMIGO?

Ça c'est Paris

ALO PARIS!



VIAJANDO POR EL MUNDO

Parábola

Y

DISFRUTE

DIA Y NOCHE

ALAS DE LIRA

alrededor



Jardines

CORTINAS

DE

PALACIO

ANTIGUA

atrapada

intimidad



Nostalgia





Ramón Ordaz
De *Grafopoemas* (1992).
Biblioteca nacional de Venezuela. Cota: Almanaque 1992 CCP2413

Hace más de diez años Oscar Rodríguez Ortiz hizo una pertinente revisión de los *Trans-verbales* de Alfredo Silva Estrada, ubicando al poeta dentro de la tradición experimental de la poesía de nuestro continente. *El Salmón* reproduce ahora esas páginas, complementando su lectura con el producto de las experiencias de los poetas Rafael Castillo Zapata, Pausides González y Gabriela Kizer con las dinámicas posibles del artefacto trans-verbal

Trans-verbales: el azar y el absoluto

POR OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ

Se podría comenzar por recordar otra vez que en el mismo momento en que Alfredo Silva Estrada concibe para publicar los tres pequeños volúmenes de la serie *Trans-verbales*, Octavio Paz, por ejemplo, está editando los celebrados libros *Blanco*, *Discos visuales*, *Topoemas* o *Renga*. Valga como síntoma de un complicado asunto de poéticas la comparación circunstancial entre los dos escritores. Estos poemarios tendrán luego una difícil ubicación dentro de las compilaciones mayores, obras selectas o completas de los autores, se argumentará que por razones fundamentalmente tipográficas y asuntos de formato. En la historia de ambas poesías pareciera una excepción que, sin embargo, bien apreciada, no acaba por resultar una anormalidad inesperada de los cánones de sus propias obras.

A primera vista, ambos experimentos podrían ser interpretados como desafío y ruptura del poema convencional, innovación y todas esas otras peculiaridades que convoca rápidamente la palabra "vanguardia" en la historia de la poesía de Occidente y en la época conocida como contemporánea, una época amplia, extendible, como la ha estudiado Octavio Paz bajo la consigna de la tradición de ruptura. Algo así, por decirlo de la manera más ligera, como letrismos, caligramas, objetivaciones del poema, materializaciones de la página y otros evidentes factores capaces de postular un orden poemático diferente. Son los años finales de la década del sesenta y comienzos de la siguiente, tiempo dotado para las periodizaciones literarias de algunas marcas que nos son hoy por completo visibles. Marcas tangibles en un poeta que como Silva Estrada venía de los tempranos años cincuenta señalando una diferenciación pronunciada con la poesía venezolana anterior.

Para comienzos de los setenta del siglo XX la época de la vanguardia había pasado, por lo menos en el país, pero acaso seguía abierta la necesidad de seguir explorando sobre las esencias y limitaciones del verbo respecto de sí mismo y de la página. Éste será siempre un problema que tiende a tener una solución radical como el aparente desorden vanguardista, el desarreglo de los sentidos de la hoja en blanco, una rebelión frente a la monotonía de los versos en sus versículos de papel. Todo porque el poema es forma, pero a la vez una realidad de contenido, asimismo visual, una tangible realidad sonora, como descubrirá Silva Estrada para resolver el dilema.

Estos volúmenes no eran una frontera que divide en dos la historia de la poesía de estos autores. Parecen más bien el llegadero natural de obras que en su expansión tenían que hacer algo así como una suerte de "experiencia extrema" para regresar luego a formas más usuales o a las formas de su propia tradición. El autor venezolano lo anuncia ya en su volumen *Literales* de 1962-1963 y en el poemario "Acercamientos" del libro del mismo título. Sin embargo vale la pena insistir en la correspondencia cronológica de los volúmenes de Paz y Silva Estrada, desde luego gestados en forma independiente dentro de obras evidentemente distintas.

Que en *Trans-verbales* o en *Discos visuales* los poemas tengan la posibilidad de "girar" o que sus páginas sean permutables, que puedan llegar a plantear a los lectores exigencias menos acostumbradas e incluso admitan un margen de "manipulación", no serían sino signos exteriores, accidentes que los hacen parecer aquello que la memoria evoca como vanguardia. Por el contrario, tal vez deban ser entendidos como piezas de un cierto cálculo, de una deliberación que se da el lujo de introducir factores de incertidumbre en el ordenamiento de las partes.

La relación del escritor venezolano con la vanguardia en el sentido de ruptura y último grito de la innovación, como se la entendió limitadamente en algunos aspectos de la poesía venezolana de los años sesenta, resulta un poco complicada, menos palpable, incierta. Seguramente pueda ser visto lejos de cualquier posibilidad "surrealista" aunque la especie de alucinación visual de sus primeros poemarios pueda parecer onírica. Silva Estrada no podría ser leído en la perspectiva del "vidente", el maldito y el hombre poseído por la potencia de la ruptura, que resultan dominantes en esa época en el seno de la cultura literaria del país. Pertenece, se deja ver desde los primeros poemas, a otra familia estética.

«...el poema es forma, pero a la vez una realidad de contenido, asimismo visual, una tangible realidad sonora»

Pero si no es relacionable con las vanguardias de los veinte y los sesenta, hay en la ideología literaria internacional de comienzos de la década del setenta un horizonte que acaso, por complementación, pueda ser interesante para apreciar ciertos factores de la singularidad de Silva Estrada. El poema se ofrece como un espacio, es el espacio, probablemente el único posible, no la evocación del espacio exterior o paisaje, lugar, locación de las tribulaciones de la vida empírica del poeta. Si se trata de establecer filiaciones a esta poesía, de ascendencia mallarmeana, hay que evocar un tipo de poesía que no es simplemente simbólica o "figurativa", el otro tipo de apuesta de la poesía contemporánea, tan llena de marcas de su tiempo: artes abstractas "deshumanizadas", "textualistas". No sería extraña a la natura-

leza de Silva Estrada el que su obra, muy particularmente de los libros que edita en la clavija de finales de la década del sesenta y comienzos de los setenta, pudieran ser leídos a la luz de las elucubraciones que Maurice Blanchot hizo en el volumen *El espacio literario*. Tal podría resultar el universo ideológico internacional del autor venezolano: su tradición y su estirpe luego de que la propuesta de Mallarmé pase por la perspectiva que le brindan las teorías literarias francesas de los años cincuenta: la objetividad, la muerte del sujeto y el personaje, la desconfianza hacia los romanticismos.

«...estos volúmenes tuvieron una edición limitada y fuera de comercio, tesoro de bibliófilos en la actualidad »

Las palabras se agrupan, reagrupan o desagrupan para construir una figura cuyo significado es lo sí mismo: el poema, como predican ampliamente los tres pequeños tomos de *Trans-verbales*, sólo quiere decir eso. Como las cartulinas desmontables enseñan lo infinito y algo así como lo absoluto, el poema, dirá Blanchot, el poema ni acaba ni termina: es, simplemente. Fuera de eso no es nada: "el poema está y no está en el espacio / de la palabra escrita, / está y no está en la duración / de la lectura", escribirá Silva Estrada en las solapas de *Trans-verbales*; "poema plural. poema de múltiples poemas implícitos / poema de múltiples y circulantes estructuras relacionales / trans-visuales, trans-auditivas, trans-significantes / trans-espaciales, trans-temporales / cerradas y abiertas, engendradas y engendrándose / en sucesivas coincidencias de azar y de absoluto". Y vale la pena recordar esta suerte de "guía de lectura" que acompaña la obra, toda vez que estos volúmenes tuvieron una edición limitada y fuera de comercio, tesoro de bibliófilos en la actualidad.

Su disposición, su carácter de cartulinas desmontables y combinables en las que viene una frase del típico "estilo" silvaestradiano ("bloques simultáneos horadados de intermitencia", "el negro borrado hasta el blanco", "ejes puramente pensados", "un vacío ceñido por un cerco poroso") más que remitir a una experiencia vanguardista que llama al desorden de la percepción se ofrecen como un arte conceptual, no figurativo. Es así que cuando la obra de Silva Estrada comienza a ser valorada en su conjunto, cosa que no ocurre sino a partir de los años setenta, se predica de ella su fascinación formal. Ludovico Silva pensó que debería ser vista ante todo como fenómeno lingüístico. Juan Liscano observó que aquel acto de extraña pureza poética se producía, en los años sesenta, lejos del mundanal ruido de la disidencia y los combates políticos. Escalona-Escalona la comparó con el cinetismo de Jesús Soto. En *Trans-verbales*, mucho más que en toda la obra de Silva Estrada, que ya tiene casi cincuenta años de extensión e historia, acaso lo esencial sea justamente lo anotado: que el poema se contempla a sí mismo, es una materialidad tangible para el lector. ᘓ

Tomado de la revista *Imagen*.
Año 31 - N° 2 (1998). pp. 12-13.

Nota: la primera edición de *Trans-verbales 1* fue impresa en París por Imprimerie Mazarine, en 1967. En 1971, Editorial Arte la reeditó en Caracas junto con la primera edición de *Trans-verbales 2* y *3*. Carlos Cruz-Diez y John Lange estuvieron al cuidado del diseño y la edición.

la nada desbandándose

el blanco borrado hasta el negro
el negro borrado hasta el blanco
tabla rasa

aniquilamiento puro

silencio abismándose

fuerza que anonada

el blanco borrado hasta el negro
el negro borrado hasta el blanco

vacío que a sí mismo se aniquila
no simplemente destiempo ahuecado
ni siquiera diferido
nunca discontinuo

el blanco borrado hasta el negro
el negro borrado hasta el blanco

dominio tácito

inercia abolida

poder de negación
negación de la negación

imposible extenso

amplitud de lo menos

ausencia en bloque

irreal negado

el blanco borrado hasta el negro
el negro borrado hasta el blanco

dictado
de la respiración

dentro
de la eternidad
sorda

el filo de
ráfagas
resurgentes

una
dualidad
desgarrándose

en la tensión
nunca neutra

texturas
del instante radical

peldaños afirmados
sobre una
sola onda

relieves
a punto de ser voz. . . . .

. . . . .ejes
puramente
pensados

circulación
de puntos ciegos

en el juego
de eclipses

chispas de lo sin fondo

vislumbres
de lo irreversible

bloques simultáneos
horadados de
intermitencias

contra la superficie
que no va a durar

rugosidades
de zumbidos
que se hundieron

aquí
las esponjas
del ruido
tiempo carnal
agolpado
y deshecho
resistencia
en transcurso

murallas de rostros
respiraciones
acumuladas
bajo el arco
de nacer
y morir

péndulo ya

vaivén
de negrura
trepando
hasta el blanco
en la convexidad
no sujeta

algo

un silencio
lleno de
abolladuras
un reposo
tendido
en transparencia
espiral
una blancura
agrietada
de agudas
resonancias
un vacío ceñido
por un cerco
poroso

esto

único enigma

ahora naciente

lo-uno

DOSSIER  POÉTICO

RAMÓN ORDAZ
JULIO MIRANDA
JUAN CALZADILLA
ANDRÉS ELOY BLANCO
ELMER SZABÓ
CARLOS CONTRAMAESTRE
LINO CERVANTES
GILBERTO RÍOS
LUDOVICO SILVA
RAFAEL CADENAS
DÁMASO OGAZ
DARÍO LANCINI
GUSTAVO PEREIRA
ANDRÉS ATHILANO
ÁNGEL MILA
RAFAEL JOSÉ MUÑOZ
SALUSTIO GONZÁLEZ RINCONES
ALFREDO SILVA ESTRADA

ARTEFACTOS

El significante huyendo de su contenido gracias a máquinas ordenadas por la forma; emboscadas sin-sentido para los sentidos; engatusamientos del numen; poemas con dinámicas internas que traspasan la simple comprensión de la imagen convirtiéndose, enteros y sin disección sintáctica posible, en la imagen misma. Artefactos poéticos.

En el entrampamiento de la palabra que es la poesía —"el poema es una trampa de sentido / que captura nada", dice Julio Miranda en *Vida del otro* (1981)—, estos artefactos ponen en tensión la idea de función poética esculpida en piedra por los formalistas rusos. Ese acuerdo acaba erosionado por la emancipación del monema, del grafema, del dibujo. Resumirlos en funcionamientos de selección y combinación de palabras resulta una medida insuficiente. Entonces, hay que sacrificar el peso del sentido, pues éste ya no está en la página. Sacrificar su peso, no su presencia: el sentido no es otra cosa que toda dirección posible.

Nuevamente proporcionamos las pistas y cotas bibliográficas para el lector interesado en algo más que lo disponible en librerías. No negaremos que este gesto también intenta refrescar la memoria de ciertas editoriales que han negado el valor de sus catálogos.

su corazón
CLIMATIZA
le dice Mustang
CONQUISTADOR
FUTURA SEDAN
ZEPHYR COUPE
SALVAJES DE
AUTOPISTA



Los Restos de Artefactos
Cogieron
la Calle
Viendo morir hombres
En cualquier lugar
a cualquier hora



no Tiene
Nombre
y
Ningún
Techo
UN
PAIS
detrás del bullicio
donde
Los Infalibles
Tienen Signo Trágico

Ramón Ordaz
De *Grafopoemas* (1992).

la soledad	la rata	agazapada	acorralada	salta
la rata	agazapada	acorralada	salta	la soledad
dientes	la soledad	salta	agazapada	uñas
	la soledad	la rata	salta	
	acorralada	dientes	uñas	
	la soledad	la rata	dientes	
		la soledad		
		la soledad		
		la rata		
		dientes		
		en mi garganta		
	dientes		uñas	
		la soledad		
		la rata		

JULIO MIRANDA
De *El poeta invisible*. Caracas: Fundarte, 1981. p. 21.

Juan Calzadilla
Aventura de la forma (1989).
Tinta china sobre papel. Caracas: Colección Museo de Bellas Artes.

Monarcas

1930: 17
1940: 6
1960: 2
1980: 0
2000: ¿Dios?

Andrés Eloy Blanco

De *Baedeker 2000* (1938).
En *Poesía* [Tomo 1]. Caracas: Ediciones Centauro, 1980. p. 225.

Desiertos soñados por el profeta. Palabras que las piedras extraviaron. Flecha metálica, sobresalto. Risa de los ejes; crujido de mí mismo. El vehículo avanza con rabia homicida. Finge, cual teatro de esperpentos, veloces avances en la inmovilidad. Sed de corajes: quebrantar este frío que atenaza huesos, intestinos. Frío verde, visceral. En la muda noche, herrumbre devenimos tras el festín.

Parque sin árboles, sin resplandor. Vencer distancias y caer sobre su hombro como una bala perdida, ya fría desde los espacios infinitos.

La mujer que amo   quizás me ama
lujuriosos labios   altamar mirada
cabellos tierra nueva   torre de cuerpo de babel

Con silencios por cabalgadura, tallados a la medida de ese silencio, de nuestro silencio, del silencio cabal.

Rehacer el caos   anterior
húmedos desiertos   del primer chispazo
abismos uterinos   extravía entre
locos vahídos   a través de las ventanas
umbilicales   atisbar
la helada furia   del universo

Imaginó reconocer esta intersección de calles, la plazoleta en forma de rechoncho sueño. Serán cuatro paredes, crujiente lecho, cinco por tres metros, libros, guitarras, una pesa desvencijada, deseos pluscuamperfectos, mal mascadas ambiciones, cartas por contestar, polvo, vacío. El hogar.

h o G A r .

h   o   G.   H.

Elmer Szabó
Fragmento de "Nocturno con muros". En *Una asíntota: Sombras*.
Caracas: Fundarte, 1995. p. 33.



[Una ballena sonríe
y puede suicidarse en
cada roca del Infierno]

Carlos Contramaestre
De *Antología poética*.
Caracas: Monte Ávila, 2007. p. 100.

X I

Y al final de mi nada sólo un grito de gallo

Finalia nadal grete gal

Falia nagre gal

Falinagre gal

Grifal

Grial

Lino Cervantes
De *La caza del relámago* (2006).
En *El cuaderno de Blas Coll*, por Eugenio Montejo.
Caracas: Bid & Co., 2006. p. 100.

alas Es
de así
y que
lenguajes nace
de el
historias pájaro
e rompiendo
cúpulas un
con techo
calcáreo calcáreo
techo con
un cúpulas
rompiendo e
pájaro historias
el de
nace lenguajes
que y
así de
Es alas

GILBERTO RÍOS

De *Los Wendall dulces parientes de la luz*. Mérida: Mucuglifo, 1992. p. 13.

La Capitana

El violín suena en la memoria
y cae como un cántaro
en los acantilados del ser.

La noche canta tus recuerdos
y el abanico de las olas
baila entre tus pies.

Se me caen las sílabas, los nombres
se me revienta el ser entre recuerdos
y el dolor cae como monedas o ciudades.

Y tus pájaros barren mi alma
y recogen tempestades mientras suena
un piano verde entre tus mares.

L.S. y J.S.

28 de noviembre de 1978

Ludovico Silva
Cadáver exquisito escrito con el poeta español José Sellán, publicado junto a otros textos de este tipo hechos con Orlando Araujo, Beatriz Guzmán, Juan Ramón Pino y Carlos Silva.
En *Cadáveres de circunstancias*. Caracas: Fundarte, 1979. p. 46.

Todos los días

ella
M
yo
L
juntos
LM

Rafael Cadenas
Publicado por la revista *CAL* bajo el título “Dibujos a máquina” (1966).
En Vera, Elena. *Flor y canto: 25 años de poesía venezolana, 1958-1983*.
Caracas: Academia Nacional de la Historia, N° 65, 1985. p. 78.

y el don

de descubrir lo que otros no ven

No más
divertidos
juegos



E

HIGIENE
MENTAL



Y

ALGO HUELE MAL

EN

las nubes

Dámaso Ogaz
Poema visual aparecido en la revista *La Pata de Palo.*
Caracas: septiembre de 1977. p. 31.
Hemeroteca nacional de Venezuela. Cota: PAT 805

Amor azul

Ramera, de todo te di.
Mariposa colosal, sí,
yo de todo te di.
Poda la rosa, Venus.
El átomo como tal
es un evasor alado.
Pide, todo te doy: isla,
sol, ocaso, pirámide.
Todo te daré: mar, luz, aroma.

Darío Lancini
De *Oír a Darío*. Caracas: Monte Ávila, 1975. p. 73.

Cartel a la entrada de Occidente

No apto para sensibles

Gustavo Pereira

De *Libro de los somaris* (1974).
En *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila, 1993. p. 91.

ser
sin
COR
A
Z
a
d
O
N
sin
h
u
e
s
o
s

y cavar
c e n i z a s
c c
e e
n n
i i
z z
a a
s s
CENIZAS

(

dor-óng
dor-óng
dor-óng
dor-óng
dor-óng
dor-óng

kong-káy
kong-káy
kong-káy
kong-káy
kong-káy
kong-káy

)

“C” razono
ROCA NO,Z
óARCzNO!
ora
con
Z

Andrés Athilano
De *10 epojés y sus variaciones*. Caracas: Ediciones Amón, 1976. p. 15.

INDE (OH3)

Báscula burlada en el trigalero,
besujón de mazorca en hohlos,
martínez de hechura, ladrillos de morzacht.
Inde (oh3) y animat de nunén;
Sucre y los suyos hablando de las etas
y lombar en las espinas del toro
y lo que dice sí-2-a 20 Ho.
(no importa si dijera: Trinox)
No importaría, oración notachineka
y los higuerotes sobre los santos,
el miércoles y marla,
san juan de los moúrros,
puentes de zen.

Eso es lo que dice el Peregrino
cuando se ausenta en dos elotas
de goús.
Eso dice, y porfira por callaos
y por un Era custodio
guayano.

Como él, que seguramente oraba
en el dormitorio, como él.

Raya de su afrisia nomia.

Raya 7

¡Mosck!

Caracas, 15 de octubre de 1965.

RAFAEL JOSÉ MUÑOZ
De *El círculo de los 3 soles*.
Barcelona: Fondo Editorial del Caribe, 2005. pp. 182-183



ciel

(CON LUNA LLENA)

Ángel Mila
De *Seleccion de poemas experimentales: Antología.*
Valencia: Centro Literario Grupo Azul, 1980. s/npp.

Saturniana

A C. Zumeta

★ NALCON FITO ★

★ BROTE LIES ★ TOFUE GRIES ★ TIOPOR LUSSA! ★
★ NESCON ZACON ★ RINES ELEN! ★
★ 931! ★
★ SAMBU LEMICH ★ VARLE ENPA ★ SIR! ★
★ 8921 ★
★ BREMES CIEMDEDI! ★
★

(Vieja inscripción menesolana del año 3030 después del A.C.)

⁂

Vamos a los caballitos!
Cada uno estrellas!
No son aviones!
Ni vacas!
Hu! Hu!

Son naciones cinco!
Que dan vueltas
Como gotas!
Ha! Ha!

Con música de Marte
en cuerda de Orinoco!
Míralos!
y sube!
He! He!

Tus cornucopias abundancia
embistiendo a miseria
Banderas! Espigas!
Pampa azul!
Ho! Ho!

En ella: Forwards!
C. V. Un par de coces!
Blanco potro!
Llanero!
Hi! Hi!

Salustio González Rincones
De *La yerba santa* (1929). En *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977. pp. 177-178.
Este poema se acompaña de una extensa nota de traductor, firmada bajo seudónimo, que revela detalles sobre el extinto pueblo menesolano. [Ver en http://revistadepoesiaelsalmon.blogspot.com]

el lector

puede entremezclar a su gusto
los fragmentos del poema,
escoger libremente sus lecturas,
explicitar todas las relaciones implícitas,
imponer sucesivas ordenaciones al poema propuesto.

así el poema se confía por entero

al lector

el poema se crea cada vez
entre las manos de

cada lector

primera edición / parís, 1967
maqueta: cruz-diez
segunda edición / caracas, 1971
editorial arte
edición al cuidado de john lange
trans-verbales 1 consta de 20 elementos

un silencio
lleno de
abolladuras

vislumbres
de lo irreversible

el blanco
borrado hasta
el negro

Alfredo Silva Estrada
Tarjetas de *Trans-verbales 1*, *Trans-verbales 2* y *Trans-verbales 3*
(Caracas: Editorial Arte, 1971) y solapa instructiva.

"Yo sonoro no soy"

POR SERÓTIDE SOL

El libro de palíndromos *Oír a Darío* (1975), de Darío Lancini, es un hito móvil en la poesía venezolana. Columpiándose entre la dimensión de lo experimental y el clásico ejercicio de nombrar un universo personal, Lancini logra repetir con sus textos en capicúa ese ejercicio del poeta como el primer hombre en un mundo nuevo, ése que va nombrando a su paso y haciéndolo propio gracias al numen. Todos tenemos en la memoria los breves "Yo hago yoga hoy" (p. 13), "Yo sonoro no soy" (p. 15) y "Leí, puta, tu piel" (p. 19) a la hora de explicarle a un ajeno lo que convierte al genio de Lancini en una voz única en la literatura nacional, que con un solo libro es considerado mago y prócer de la emancipación del significante.

Los juguetes verbales de Lancini han llegado a la región de lo plástico, incluso con la osadía de explorar la marcha atrás de otros idiomas. Eso sucede con "Dogma", texto inédito como poema hasta esta oportunidad, pero incluso va más allá. Darío se ha dado cuenta de que los grandes versos de la poesía universal han tenido tiempo de preñarse; sólo así es posible descubrir, por ejemplo, en los famosos versos de la "Bonheur" en *Una temporada en el infierno* (1873) de Arthur Rimbaud "Ô saisons, ô châteaux! / Quelle âme est sans défauts?" el trocamiento que vive en el sonido del maestro francés: "Ô ces sons, ô chat, ô / Quelle âme est sans dés faux?".

Los palíndromos, los enigmas, los textos "bifrónticos", los conjuros, todas son instancias reveladoras del poder antiguo de la palabra. Existen como juego posible del espíritu hablante del hombre, así que lo que Lancini atisba detrás del significante es el alma de la letra, sólo percibida por alguien desmedidamente atento al lenguaje: un chamán o un niño, que en este caso están igual de cercanos a lo sagrado.

Pero ahora, con los versos en viceversa de 1975 aprendidos, Darío nos asoma el *Logodédalo*, una especie de aparato sonoro en estado de afinación. Víctima del sonido, ese primer hombre parece borronearse, desaparece a medida que nombra su camino: no en vano "Adán", esa palabra tan presente en *Oír a Darío*, leída de vuelta es "nada". El poema, que antes era como una serpiente cuyas marcas se disponen estratégicamente para confundir sus extremos y engañarnos con lecturas de ida y vuelta, ahora es una máquina que descubre dentro de un texto a otro que se construye gracias a los sonidos latentes escondidos detrás de la trampa del significante. Ya el texto *otro* que se nos aparece no es una repetición especular, sino un habitante interno que reside y se articula en la complejidad invisible del sonido.ꕥ

L o g o d é d a l o

Enigmas de la Esfinge Maya

1.- Si Marilú cena de 8 a 10, ¿con quién cena Marilú?

2.- ¿Por qué —don de dioses— tu voz humana calló?

3.- De Lutero, de Saramago, la bandera civil izada, sal y óleo, nardos y fuentes. ¿De dónde y quién salió?

Anagramas



A la mora que en Roma
mora un ramo de maro y
mora Omar con amor le
armó.



La alergia agríale a Argelia
su alígera alegría.

1.- Con Lucena de Ochoa-Diez
2.- Porque donde Dios estuvo su maná cayó
3.- Del útero de Sara Mago, lavandera civilizada, salió Leonardo Cifuentes.

AUDIO-LECTURA INTERACTIVA
AUDIOGRAFÍA TEXTO CAUTIVO

EL MAR Y NO TU TELAR

El mar y no el ejido, el mar y no su eco.
Su cumbia y no su fría razón ando
buscando. Su eco sensual malográndose oí.
Oí el mar y no su cítara. Oh, Dios, ¿si
con su sal forja cien aguas
el mar y no tu telar,
se asea la mariposa encubierta?

EL MARYNO TUTELAR

El mar*y*no ele*j*ido, el mar*y*no sueco.
Sucumb*i*a y no sufría raz*o*nando.
Buscan doS __uecos en su alma logran do*s*e, o_.
I _oi el maryno sucitar*a OhD*ios, ¿si
con sus alforja*c i* enaguas
el mar*y*no tutelar
se *ase* a la mar *i* posa en cubierta?

EL MARINO TUTELAR
El marino elegido, el marino sueco. / Sucumbía y no sufría razonando. / Buscan dos huecos en su alma logran doce, oh. / Y hoy el marino sucitará odios, ¿si / con sus alforjas y enaguas / el marino tutelar / se hace a la mar y posa en cubierta?

D O G M A

I was ill
All I kill Adam as a god
As a devil I dwell
Lewd as evil I won
Even I sin Eve
Now I live sad
Well Lewd I lived as a dog
As a mad all I kill
All I saw
I am God

DARÍO LANCINI

Fragmentos del *Logodédalo*, libro-artefacto en elaboración, y poema "Dogma". Este poema fue escrito para ser integrado a un holograma creado por Dieter Jung, artista alemán. La pieza se expuso bajo en título "Palindrom" (1986) [86x112 cm.], en la ciudad de Boston. Jung es referente obligado no sólo del arte holográfico, sino de la plástica contemporánea. En *Dieter Jung. Bilder - Zeichnungen - Hologramme*. Colonia: Wienand Verlag Köln, 1991. p. 138.



Elizaria Flores

La palabra "alevín" puede usarse para designar dos cosas: una cría de peces con la que se pretende repoblar un cuerpo de agua dulce, o un joven que se inicia en una disciplina. En ambos casos, su sentido apunta hacia lo nuevo, lo inédito, lo recién venido. Por ello la hemos tomado para nombrar el grupo de páginas de *El Salmón* que se ocupará, desde ahora en adelante, de promover aquellas voces que se encuentren al borde de las aguas de la poesía venezolana y hayan comenzado a sumergirse en ellas para repoblarlas.

En **El alevín** presentaremos textos de poetas preferiblemente inéditos, los cuales podrán o no estar alineados con el punto que encardinará al resto de la revista, ganando así la libertad de incluir en esta sección lo mejor de lo que encontremos en las universidades y talleres, o de aquello que llegue a nuestras manos por cualquier otro camino.

Inauguramos este nuevo espacio con una selección de textos del poemario inédito *Variaciones no estables del hablante 5972*, escrito por la poeta Elizaria Flores, a quien conocimos el pasado mes de junio en Mérida, donde es tesista de la Escuela de Letras la Universidad de los Andes (ULA). Unas semanas más tarde recibimos su poemario y lo leímos con mucha atención, descubriendo en sus versos, poco a poco, los restos de una voz que ensayaba —ya sin otra pretensión que el fracaso— una evasión de la indolencia de lo externo, de aquello doloroso que nunca cesa.

Hay en estas *Variaciones*... un insomnio tan urbano, tan crudo, que todo termina por volverse ajeno, por borrarse de la memoria. Sin embargo, y a pesar del abatimiento, estos poemas no balbucen, no murmuran: sus palabras resuenan como derrumbes. La austeridad de estos textos, su ritmo pausado y punzante, así como las variaciones inusitadas que se generan en sus versos, nos han hecho pensar que estamos ante una voz original y dispuesta a ponerse en riesgo, a no salir nunca ilesa de los escombros.

Los editores

Variaciones no estables del hablante 5972

3.

Fríos los filos que me cortan y la sangre y el vértigo
Frías las ranas y el tormento de oírlas, pertinaces
Una y otra vez, insoportables
Frío el viento llevándome
Hielo bajo mis párpados

6.

Derrumbe o erosión. Ruinas
Soy yo el derrumbe y lo que se derrumba
Yo la erosión y los escombros

13.

Esto es el día.
Un veneno que sube como un vapor del suelo
El resplandor de un alfiler envenenado
Cáscaras, plumas sucias, nardos podridos en un florero alto
Esto es el día, torpe andar, caída amarga de mi sangre, ruido
[y palidez y tanta luz

14.

Sólo de sombras llegamos a algún sitio, despojados y hambrientos
[y temblando

Esto es el día. El vagón, los niñitos, un ciego con silbato
[y la línea amarilla

Una calle perdida para siempre, escombro y espejismo

Tenue es la línea plata del que cruza el día

Cansado y sin destino caracol

15.

En la eternidad, acumulo relámpagos para romper el tedio

Largo es mi tiempo interminable

Larga una línea como un horizonte de ceniza

Pasar el día en la contemplación y la molicie

Yo en la indolencia

25.

Prescindir de sí mismo

Desconocer su sombra y su memoria, destruir el retrato y la fe de bautismo

Negar un lugar sobre la tierra, del nombre y del hogar abandonarse

Desterrarse de su propia memoria, volverse paria, pobre, despojado

Esto es el suicidio, aniquilarse y frecuentar las plazas

29.

Dura es la tarde como el caparazón de una tortuga

Humo espeso, aire tibio, invisible pantano donde flota lo triste

Una tortuga comiéndose las almas

Y nadie saldrá nunca de esta tarde

Ileso nadie

33.

El rumor angustioso del sueño de los otros

El animal de sombras que nos vive

En la oscuridad, contemplar las criaturas que se consumen en el fuego

Su lamento perpetuo, su imposible sosiego

Esto es el insomnio, recorrer el infierno sin compasión de nadie

39.

Hora de aullidos y lamentos, hora de desterrados

Larga la noche de alas pesadas y sollozos lejanos, larga

Exhaustos extenuados de contemplar espejos

Y ni una mano para encarar el miedo

Aferrarse, asirse como locos a las sombras ajenas

Elizaria Flores (Caracas, 1961). "Lo sabemos por la lingüística: las variaciones no estables en el habla producen inestabilidades en el sistema y esas inestabilidades llevan a cambios en la lengua. Tal vez sólo quiero decir que soy un hablante y sus inestabilidades, perdido entre las cosas".
[más poemas en http://revistadepoesiaelsalmon.blogspot.com]

La hondura del príncipe



VILLEGAS, SAMUEL
Caracas: Ediciones Tabla Redonda, 1965.

El grosor de *Príncipe caído príncipe* (1965) parece presagiar la muerte discretísima de Samuel Villegas, miembro de *Tabla Redonda*. Que el lomo sea una delgada línea sin letras casi condena el libro al extravío. Luego, el nombre en la carátula diseñada por Mateo Manaure sugiere una primera transgresión importante: su ambigüedad gramatical anticipa otras combinaciones. Ese adjetivo rodeado por un sustantivo repetido es, a la vez, un imán y un espejo: sobre él recaen la atención y también, quizá, el impulso de todos los poemas, como si su significado contuviera, en embrión, una historia. De hecho, lo hace.

El derrumbamiento del que habla Villegas está anunciado en el epílogo, que paradójicamente abre el libro: "Era otra vida y no buscabas nada. / Despídete (…) Adiós. Quedo cumplido" (p. 3). Ese inicio propone una exposición retrospectiva, desde la despedida manifiesta hasta la infancia del Príncipe; eso nos priva de ligeras sorpresas argumentales. Pero allí no se lee sólo la premisa de un fin, sino también la variedad pronominal de los textos. El paso continuo de la primera a la segunda persona permite desestabilizar la lógica de la voz con la misma fuerza con que se perturba el formato del poema, que a su vez muda de la prosa al verso, de las cursivas a la fuente normal.

Si puedo hablar de historia y argumento es porque en esas páginas hay una plataforma narrativa, transfigurada por la riqueza de un lenguaje menos afín al de Ramos Sucre o Pérez Perdomo que al de Saint-John Perse: "Era el Príncipe. Y soñaba imperios ojos de murciélagos. Reinos serpientes lluviosas. Capitanes vencidos. / Selváticos crucificados. / Era el Príncipe. Desgarrado el Príncipe" (p. 11). Sin embargo, lo que se cuenta participa igualmente de aquella ambigüedad que he mencionado. La figura del Príncipe encarna oscuramente el poder y la sublevación, podría ser un monarca o un rebelde herido. Si bien esta última referencia revela el contexto de escritura y publicación de estos poemas, los asomos de la realidad venezolana son escasos y vagos: en la página 12 se menciona la palabra "guerrilleros", en la 28 se escucha el zarandeo de una metralla. Por otra parte, en la última sección, "Hablas, mandatos y fragmentos", la escritura tiene más bien el aire de fábula política de Catulo o Ernesto Cardenal.

La hondura de *Príncipe caído príncipe* está en esa equilibrada incertidumbre genérica y estructural, y en un sentido lúdico que hace del poema un circuito de posibilidades.

LUIS MORENO VILLAMEDIANA

Minimalismo bucólico



CASASOLA, GELINDO
Caracas: Fundarte, 1979.

Gelindo Casasola inauguró su breve pero denso corpus lírico con *Pasturas* (1979), tomo cuyo *tour de force* es el minimalismo expresivo de gran sensibilidad pastoril. Los primeros poemas, enmarcados en el título "Aire", se distinguen por una mirada atenta a los movimientos y la levedad, como en "Una bailarina", donde el yo poético pregunta "pequeña bailarina que no descansas. / ¿Qué cielo conoces mientras vuelas?" (p. 8). La severidad con que trata el fenómeno, que en este poema es una mujer dando piruetas en el aire, pero que en otros es un acróbata, un trapecista o un ruiseñor, revela su atención por lo particular. Versos como: "Pequeño Ruiseñor, / ¿por qué vuelas en alas deshechas/ y nos miras con frágiles ojos?", conducen al punto álgido del texto, donde el lector intuye una reflexión universal ("somos tu paisaje, ¿acaso?") (p. 9). La reflexión también puede darse en la génesis del poema, como en "Muchacha": "Inclinada así resurge la idea / que no seas sino un movimiento / del tiempo y la gracia / un desvanecerse continuo" (p. 14). Aquí se cuela la fascinación que el autor sentía por la muerte, que no es sino la eternidad pues, según lo propone George Bataille en *El erotismo*, la poesía lleva al mismo punto que el erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos, a la muerte y, por medio de la muerte, a la eternidad.

En todos los poemas se percibe un atrayente minimalismo expresivo, Casasola supo prescindir del abuso de giros retóricos y la glotonería metafórica que pueden llenar de ruido el poema. La estética de su brevedad es la estética de lo esencial. Su contemplación se enfoca en la naturaleza, como ocurre en "Caballo": "¿Cuántos animales –me dije– son / tan ligeros siquiera por un instante?" (p. 16). Ante esa inusitada pregunta, cabe recordar que sólo la mirada pastoril de un lacónico, que confundió a Mérida con Esparta, es capaz de ver la ligereza en un animal tan voluminoso.

En el último apartado del libro, los poemas no son "Haikus" en estructura ni contenido, son exploraciones lexiográficas que resaltan los valores sonoros: "La baja agua / la baja agua" (p. 38). Es "Pasturas" la sección que contiene las piezas de mayor sensibilidad bucólica. "He soñado con prados amplísimos / donde el silencio ya no esté", confiesa un pastor mientras desuella sus pesares humanos (p. 19). La carga existencial se intercala con el canto a la naturaleza, hasta que hombre y natura son uno: "¿Cuánto me conocía yo aquí entre / el verde?" (p. 22). El poema "Pastor de cabras" revela que la recurrente escena es un escape del caos citadino: "Vine aquí a tenderme / en un sitio tranquilo" (p. 23).

En suma, los poemas de *Pasturas* se condensan en contemplación y melancolía por un silencio deseado, pero se regeneran en una serie de percepciones estéticas donde vemos al hombre y la naturaleza cobrar vida.

NATASHA TINIACOS

Elegir el margen



ACOSTA BELLO, ARNALDO
Caracas: Dirección de Cultura UCV, 1990.

Los poemas de *Agadón, o el brusco pavor de los tréboles* (1990), de Arnaldo Acosta Bello, hablan con la voz de la mansedumbre. En las páginas de este libro, la imagen del mundo es acogida con una docilidad que termina siendo heroica, porque lo que se desoculta en esa contemplación es un ardor fulgurante, como el de exponerse a los cuerpos puros y secretos que gravitan en la vastedad, a sus heridas y paisajes pasmosos, ajenos: "los páramos cambiaron de color, / cubiertos de acuosa apariencia, / alejados, pálidos, dormidos detrás de un vidrio" (p. 95).

El mundo, lo abierto, se muestran con una palidez brusca, pavorosa, que sólo puede percibirse desde la sombra porque su claridad enceguece. Maurice Blanchot ha afirmado, en *El diálogo inconcluso* (Monte Ávila, 1996: p. 97), que el pavor es lo que nos arroja fuera de nosotros mismos para ponernos en contacto con lo externo. Acosta Bello parece darle la vuelta a esa sentencia: lo externo es lo que nos coloca frente al pavor. Afuera es lo descomunal, el riesgo de los tréboles. El adentro es, apenas, el cuerpo, lo personal, lo que el pavor desencaja con un tirón.

Pero el poeta acepta —o más bien elige— el margen. No está en su voz el afán de crecer ni la impaciencia de quien desea desencarnarse del curso inmóvil que propone el amparo. El primer poema del libro ya asoma el terreno desde el cual habla el poeta, cuando elogia lo que se da sin esfuerzo, sin enrojecerse, el lugar desde el cual "puedes nombrar la infinitud con la unidad / y puedes, si quieres, mover montañas, / impulsar la tierra con manso ademán" (p. 9).

Para la voz de *Agadón*… ya es un riesgo estar al filo de la interioridad; ya resulta abrumador asomarse hacia el espacio de lo separado estando dispuesto a advertirlo. De esta manera el lector asiste a una alteración en la vieja dicotomía de lo interno y lo externo, con la cual el cosmos de lo habitable pierde su consistencia, se desdibuja para hacerse orilla expectante. La protección, entonces, no la construye un espacio sino su borde, "Esta fila orgullosa donde la soledad / es visible, extrema su presencia", mientras afuera "Rige el verdeoscuro, fatal" (p. 95).

Este libro de Arnaldo Acosta Bello, uno de los poetas menos atendidos por nuestra actualidad literaria, es el testimonio de un trato con el paisaje sumamente inusual en la poesía venezolana. Se trata de una relación en la cual prevalece el recelo, la sensación de que un vidrio nos separa de lo que vemos hacia fuera, haciéndolo ajeno, falso, como un lienzo infranqueable o una vana imitación.

SANTIAGO ACOSTA

Arnaldo Acosta Bello (Camaguán, 1927-Barquisimeto, 1996). Poeta y narrador. Perteneció al grupo *Tabla Redonda*, junto a Jesús Sanoja Hernández, Rafael Cadenas y Jesús Enrique Guédez, entre otros. Dirigió en Mérida la revista *Actual*. Algunos de sus poemarios son *Hechos* (1960), *Fuera del paraíso* (1970), *Los mapas del gran círculo* (1975) y *Sereno rey* (1979). **Andrés Athilano (Guarenas, 1921-Caracas, 1986).** Poeta y dramaturgo. Fundó el Ateneo de los Teques, el Taller Literario de la Escuela de Letras de la UCAB y, en 1976, la Escuela de Poesía de Caracas, dedicada a la consagración pública de la poesía experimental. Algunos de sus principales libros son *Poesiarios* (1966), *Ilusa X* (1974), *10 epojés y sus variaciones* (1976) y *Lírica del vacío* (1976). **Andrés Eloy Blanco (Cumaná, 1896-Ciudad de México, 1955).** Poeta y abogado. Perteneció a la generación del 18. Su poesía logró conciliar la raigambre popular con movimientos vanguardistas como el Ultraísmo y el Futurismo, alcanzando en varias oportunidades una riqueza lírica e imaginal que pocos han atendido. Sus poemarios principales son *Tierras que me oyeron* (1921), *Poda* (1934), *Barco de Piedra* (1937) y *Baedeker* 2000 (1938). **Rafael Cadenas (Barquisimeto, 1930).** Poeta y ensayista. Es una de las voces principales de la poesía venezolana del siglo XX. Formó parte del grupo *Tabla Redonda*. En 1985 recibió el Premio Nacional de Literatura. Entre sus poemarios esenciales se encuentran *Los cuadernos del destierro* (1960), *Falsas maniobras* (1966), *Intemperie* (1977) y *Amante* (1983). **Juan Calzadilla (Altagracia de Orituco, 1931).** Poeta, artista plástico y crítico de arte. Es uno de los mayores exponentes de la poesía urbana en Venezuela. Formó parte de los grupos *Sardio*, *Tabla Redonda* y *El Techo de la Ballena*. Sus poemarios esenciales son *Dictado por la jauría* (1962), *Malos modales* (1968), *Diario para una poesía mínima* (1986) y *Principios de urbanidad* (1997). **Rafael Castillo Zapata (Caracas, 1958).** Poeta, crítico y ensayista. Miembro fundador del grupo *Tráfico*. Es profesor de la Escuela de Letras de la UCV, donde por varios años se ha desempeñado como Jefe del Departamento de Teoría Literaria. Sus poemarios son *Árbol que crece torcido* (1984), *Estación de tránsito* (1991), *Providence* (1995) y *El cielo interrumpido* (2008, inédito). **Lino Cervantes.** Poeta. Heterónimo de Eugenio Montejo. Fue el discípulo predilecto de Blas Coll, maestro tipógrafo de Puerto Malo. Murió en Puerto Cabello en el año de 1962, mientras participaba en los hechos de El Porteñazo. Treinta de sus "coligramas" fueron reunidos en *La caza del relámpago* (2006). **Gelindo Casasola (Udine, Italia, 1956-Mérida, 1980).** Poeta. En Mérida formó parte del grupo *Laurel*, con Roldán Montoya y Jinecio Márquez Sosa, entre otros. Además estuvo vinculado al grupo *Talión*, de Valencia. Sus poemarios son *Pasturas* (1980) y los póstumos *El honguero apasionado* (1993) y *Argonáutica* (1998). **Carlos Contramaestre (Tovar, 1933-Caracas, 1996).** Poeta, médico y pintor. Miembro fundador del grupo *El Techo de la Ballena*. En 1962 presentó una polémica exposición titulada *Homenaje a la necrofilia*. De su obra poética resaltan *Armando Reverón, el hombre mono* (1969), *Metal de soles* (1982) y *Tanatorio* (1993). **Martha Durán (Trujillo, 1976).** Narradora. Cursa la maestría de Estudios Literarios de la UCV. Ha publicado el libro de relatos *Qué impertinente manera de volver* (2007). Forma parte del equipo de trabajo de la Sala Mendoza. **Pausides González (Caracas, 1962).** Poeta y crítico. En su obra destacan *Cada despido del tiempo* (1994) y *Libro del aire* (2007). En 1996 recibió el premio Fernando Paz Castillo por su estudio *La música popular del Caribe hispánico en su literatura* (1998). **Salustio González Rincones (San Cristóbal, 1886-París, 1933).** Poeta. Perteneció al grupo *La Alborada*. Es quizá el vanguardista más temprano de la poesía venezolana, a juzgar por tres poemarios suyos escritos en 1907 y publicados por Monte Ávila en 1977, en los cuales se observa una experimentación con el lenguaje y la tipografía muy cercanas a los primeros futuristas y cubistas de Europa. Algunos libros que publicó en vida son *Trece sonetos con estrambote a Σ* (1922), *La yerba santa* (1929) y *Viejo jazz* (1930). **Gabriela Kizer (Caracas, 1964).** Poeta. Profesora de la Escuela de Artes de la UCV. Es autora de los poemarios *Amagos* (2000), *Guayabo* (2002) y *Tribu* (2007, inédito), el cual resultó ganador del Premio Internacional de Poesía "José Barroeta", otorgado por la Bienal de Literatura "Mariano Picón-Salas". **Darío Lancini (Caracas, 1932).** Poeta. Formó parte del grupo *Tabla Redonda*. En 1975 publicó un conjunto de palíndromos poéticos titulado *Oír a Darío*, un libro único en la tradición de la poesía venezolana. Desde entonces sólo ha publicado en prensa y revistas algunos "textos bifrontes" de un libro en preparación. **Ángel Mila (seudónimo de Milagros Iglesias).** Poeta española. Formó parte de la Escuela de Poesía de Caracas y del *Grupo Azul*, de Valencia, donde participó en la primera exposición de poesía experimental de esa ciudad, en 1979. Entre sus poemarios pueden mencionarse *Dedicado a ti* (1977), *Tiempo de espera* (1985) y *Viaje astral*

Apuntes biográficos

(1987). **Julio Miranda (La Habana, 1945-Mérida, 1998).** Poeta, narrador y crítico. Es, quizá, quien de forma más completa se haya dedicado a ordenar y valorar la literatura venezolana. También fue un poeta inusualmente audaz. De sus poemarios pueden mencionarse *Maquillando el cadáver de la revolución* (1977), *El poeta invisible* (1981), *Rock urbano* (1989) y *Así cualquiera puede ser poeta* (1991). **Rafael José Muñoz (Guanape, 1928-Caracas, 1981).** Poeta. En su obra se aprecia una experimentación con el lenguaje escrito que intenta una representación simbólica de las propias preocupaciones y crisis psicológicas del autor. Su libro capital es *El círculo de los 3 soles* (1969), editado por la revista *Zona Franca* y reeditado recientemente por la Gobernación del Estado Anzoátegui. **Dámaso Ogaz (Santiago de Chile, 1926-Barquisimeto, 1980).** Poeta, narrador y artista plástico. Editor de publicaciones experimentales como *La Pata de Palo* y *Arte Cisoria*. Vivió en Venezuela desde 1961 hasta su muerte. Formó parte de *El Techo de la Ballena*. Publicó varios libros de ensayos y relatos, además de dos poemarios titulados *Tercera elegía* (1952) y *Paso atrás* (1964). **Ramón Ordaz (El Tigre, 1948).** Poeta, narrador y ensayista. Director fundador de las revistas literarias *Trizas de papel* y *Arte y literatura en ancas*. Entre sus obras poéticas destacan *Esta ciudad mi sangre* (1977), *Antología del otro* (1990, Premio Conac de Poesía 1991), *Grafopoemas* (1992) y *Kuma* (1997). Es importante su libro de ensayos *El pícaro en la literatura iberoamericana* (2000). **Gustavo Pereira (Punta de Piedras, 1940).** Poeta y crítico. Formó parte de los grupos *Símbolo* y *Trópico Uno*. Entre los más de veinte poemarios que ha publicado pueden mencionarse *Preparativos de viaje* (1964), *Libro de los Somaris* (1974) y *Oficio de partir* (1999). Ha recibido el Premio Fundarte de Poesía (1993), el Premio de la XII Bienal Literaria José Antonio Ramos Sucre (1997) y el Premio Nacional de Literatura (2001). **Gilberto Ríos (Maracaibo, 1936-Mérida, 1998)**. Poeta. Publicó un libro titulado *Los Wendall dulces parientes de la luz* (1992) donde también se recogen los poemarios *A los ojos del vigía* y *Libro de los sueños*. **Oscar Rodríguez Ortiz (Caracas, 1944).** Crítico y ensayista. Fue director literario de Monte Ávila Editores y coordinador editorial de Biblioteca Ayacucho. Ha publicado *Sobre narradores y héroes* (1976), *El ensayo venezolano contemporáneo* (1990), *Placebo* (1990) y *Los bordes de la continuidad* (2007), entre muchos otros libros de ensayos, además de la novela corta *Horno sapiens* (1990), firmada con el seudónimo Maurice Lambert. **Alfredo Silva Estrada (Caracas, 1933).** Poeta. Una de las voces principales de la poesía venezolana. Ha traducido a Andrée Chedid, Fernand Verhesen, Georges Schehadé, André du Bouchet y Francis Ponge, entre otros. En 1997 recibió el Premio Nacional de Literatura. Algunos títulos de su vasta obra poética son *Del traspaso* (1962), *Los moradores* (1975), *Contra el espacio hostil* (1979) y *Al través* (2000). **Ludovico Silva (Caracas, 1937-1988).** Poeta y ensayista. Su trabajo filosófico es referencia dentro del pensamiento marxista nacional, en especial *La plusvalía ideológica* (1970). Algunos de sus poemarios son *Tenebra* (1964), *In vino veritas* (1977), *Piedras y campanas* (1979) y el póstumo *Crucifixión del vino* (1996). En 1980 la Presidencia de la República editó su *Ópera Poética*. **Elmer Szabó (Budapest, 1940-Caracas, 2001).** Poeta, narrador y criminólogo. Nacido en Hungría, residió en Venezuela desde 1947 hasta su muerte. Formó parte del grupo *Diez*. Algunos de sus poemarios son *Deflagración* (1963), *Anticosta* (1984), *Una asíntota: Sombras* (1995) y *Melancópolis* (1997). Dejó inéditos varios poemarios y libros de relatos. **Samuel Villegas (Carora, 1932-Caracas, 2008)**. Poeta y pintor. Formó parte del grupo *Tabla Redonda*. Publicó los poemarios *Señal del primer hombre* (1959), *Príncipe caído príncipe* (1965), *Carta del absurdo a la razón* (1968) y *Muros del Sol* (2008).

Rap del salmón

Vuelvo a la poza en que nací
y tengo al mundo contra mí.

Navego oleajes, venzo tormentas.
Las que me esperan serán más cruentas.

Tantas feroces navegaciones
y yo no cuento: somos billones.

Qué esfuerzo inútil: cada minuto
pienso en la cuna, para mi luto.

Arde y me quema el agua salada.
El agua dulce la encuentro helada.

Y la remonto a contracorriente.
Veo la ribera llena de gente.

Son mis verdugos, los pescadores.
Lanzan anzuelos torturadores.

Si no me atrapan hombres odiosos
caigo en las fauces de crueles osos.

Roto y exhausto, muy malherido,
llego a la poza que es meta y nido.

Sufro martirio y tribulaciones
para que existan otros salmones.

Cumplí mi sino: he multiplicado
la guerra inútil. Todo ha acabado.

No habrá odisea de vuelta al mar.
Pero otra vida va a comenzar.

Lo más terrible es que aún me toca
ser la comida que entra en tu boca.

PARA EL SALMON, TODO MI AFECTO.
JOSÉ EMILIO Pacheco
VALENCIA, JULIO 5 DE 2008

José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939). De *Como la lluvia*. Manuscrito inédito. Texto cedido por este maestro en el marco del VII Encuentro Internacional de Poesía. [Para El Salmón, todo mi afecto. José Emilio Pacheco. Valencia, julio 5 de 2008]

El contenido de esta edición se terminó de imprimir en las prensas de Gráficas León el 30 de septiembre de 2008, utilizando las familias tipográficas Garamond y Giovanni en papel Tancreamy. Empezó a redactarse en el VII Encuentro Internacional de Poesía en la ciudad de Valencia, donde compartimos con Reynaldo Pérez So, María Clara Salas y José Emilio Pacheco, entre otras figuras importantísimas en nuestras lecturas. ARTEFACTOS terminó de ensamblarse mientras participábamos en la IX edición de la Filuc, el 25 de octubre de 2008. Por eso, dedicamos este tercer número a Valencia y a sus poetas, en especial a la memoria de Teófilo Tortolero.

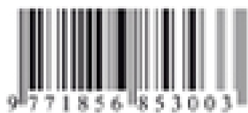
A 40 años de la fundación del grupo literario Azar Rey
y a 33 años de *Oír a Darío*, aniversario palíndromo

El Salmón - Revista de Poesía ■ Año I No. 3 ■ Septiembre-Diciembre 2008

P R Ó X I M O N Ú M E R O

S O L D A D O





PVP: Bs.F. 10